

## **Advertencia**

Las siguientes páginas iban a aparecer en un libro, en el que finalmente no se aceptaron. Me pidieron un succulento «chuletón» y, en cambio, presenté unas malolientes «Truchas».

Con todo, y sólo para que no duerma el sueño de los (in)justos, aquí el texto íntegro según se pretendía publicar.



# El cine y la memoria

## (de José Luis García Sánchez)

### 1. *Supplico stet cedula* {ruego no arranque este aviso}

**C**uando me invitaron a participar en esta monografía, acepté gustoso sin saber aún cómo afrontaría el reto de discurrir entre las cientos –y quizá miles– de horas de material audiovisual que, de alguna u otra forma, guardan relación con la «memoria histórica». Además, se me pidió que me centrara en el cine nacional publicado una vez fenecido el Régimen, es decir, el que va desde los primeros años de la Transición hasta la actualidad; un período, como ya se puede advertir, bastante prolijo, lo que sin duda complica –o al menos «complejiza»– la labor. Además, confieso que ésta no es la etapa de nuestra cinematografía que más y mejor conozco como estudioso, aunque sí como espectador asiduo –al menos en las dos últimas décadas–.

Así, después de abocetar un par de posibilidades bibliográficas, es decir, de emi-

nente carácter descriptivo y repertorial (i. e. listas de títulos comentados), pronto me decanté por una tercera vía, sobre la que, como diría el buen Pepe Isbert, «os debo una explicación; y esta explicación que os debo, os la voy a pagar».

### **1.1 *Corrente calamo*** {a vuelapluma}

Según parece, no fue sino hasta una fecha muy tardía, en 1999 –al cumplirse el sexagésimo aniversario del final de la Guerra Civil–, cuando se empezó a prestar verdadera y continuada atención historiográfica al estudio de la violencia y la represión franquista. Antes de esa fecha, hubo tímidos atisbos que no prosperaron pero que sembraron las semillas que, con la llegada de la VIII Legislatura, germinaron hasta culminar con la promulgación de la *Ley de la memoria histórica* en 2007. Sin embargo, por no ser menester, no ahondaré más en el asunto historiográfico del estudio crítico del Franquismo, pues además éste ha sido recientemente resumido por autores como Sánchez Recio (2016), pero sí abocetaré brevísimamente –y sólo para enmarcar mi participación, y justificar su contenido– la bibliografía específica donde confluyen el cine, la memoria y la historia.

Así pues, han sido numerosos los estudios que han abordado, desde diferentes perspectivas: la confluencia del cine y la memoria, tanto en su vertiente individual como colectiva; la relación del cine y la conformación de los procesos identitarios nacionales del siglo XX; incluso el tema de la «memoria histórica española» propiamente dicha. Yo destacaría, por pergeñar un núcleo básico y consultable de fuentes, los clásicos estudios teóricos «generalistas» –por llamarles de alguna forma– de: Siegfried Kracauer (1995), Marc Ferro (1995 y [2008]), Pierre Sorlin (1992), y Robert Rosenstone (1997 y 2014; coordinador también de *Revisioning history*, 1995).

Asimismo, dejando de lado las «historias de», las «X películas que», o los «catálogos sobre» –los cuales se cuentan por decenas y abordan la cinematografía nacional desde los ámbitos más dispares–, recomiendo la lectura de dos monográficos que, por su actualidad y alcance, facilitan una panorámica y suficiente aproximación al tema que me ocupa. Estos son: *Trayectorias, ciclos y miradas del cine español* (2017), donde un equipo capitaneado por Sánchez Noriega analiza la cinematografía española producida entre 1982 y 1998, esto es, durante los gobiernos socialistas antes de la llegada de Aznar a la Moncloa. En él,

además de varios capítulos temáticos –como el dedicado al frágil equilibrio y la interdependencia del cine español de las vicisitudes políticas, por poner un ejemplo–, se listan, resumen y comentan poco más de 130 títulos. Películas que se agrupan en dos índices (cronológico y de títulos) que favorecen la consulta, y que se completan por un tercero de directores (v. a. CAPARRÓS, 1992). Y el segundo, *Los derechos humanos en el cine español* (2017: 13), en el que desde el enfoque jurídico se examinan varios aspectos de «determinados derechos humanos y valores emblemáticos, como el de [la] tutela judicial, [la] igualdad entre hombres y mujeres, [la] solidaridad y [la] libertad, [...] el derecho a una educación integral, [...] los derechos de los pacientes en el ámbito sanitario», etc. En él, como se puede ver, se presenta una perspectiva amplia de «memoria histórica», no sólo centrada en la violencia explícita del Franquismo, sino también en las consecuencias implícitas que éste tuvo en la cotidianidad española, como la pobreza, la emigración, la privación ilegal de la libertad, la tortura, la pena de muerte, la libertad de expresión, el aborto, la prostitución, la homosexualidad... todas ellas retratadas, tangencial o manifiestamente, en nuestro cine. Por desgracia, esta obra

no posee índice alguno, lo que dificulta la correlación de comentarios que sobre un mismo tema o película se hacen en él, y obliga a una lectura completa –que aconsejo en su mayoría–.

Por último, pero no por ello menos importante, conviene citar aquí la docena de trabajos de Igor Barrenetxea (2004, 2005, 2006 y 2006b, 2008, 2010, 2011, 2012 y 2012b, 2016 y 2016b, 2017), que abordan el tema de la «memoria histórica» en el cine nacional desde varias perspectivas, de forma honesta y nada pretenciosa, por lo que son bastante recomendables, además que la mayoría están disponibles a texto completo en la Red y son fácilmente accesibles.

En definitiva, como se puede desprender de la exposición de esta primera razón, la abundante y heterogénea bibliografía me ha hecho huir de la tentación de repetir –con más o menos fortuna– lo que otros ya han dicho (o escrito), o de limitarme a listar datos técnicos y artísticos que no aporten nada. No es ningún secreto que este último género de obras resultan de árida y plomiza lectura (pues son, más bien, de consulta) y no se imaginan ustedes la galbana que da escribirlas.

## **1.2 *Interpretatio lato et stricto sensu*** {interpretación en sentido general y estricto}

Por otro lado, continuando con la *excusatio*, debo apostillar que durante años he ido (com)probando que el trabajo y las metodologías de *filólogos-bibliógrafos* –por un lado– y de *restauradores-historiadores* de cine –por otro– guardan muchos e interesantes paralelismos. O no, y quizá el hipotético parecido se deba sólo a que soy practicante de ambos menesteres.

Como fuere, lo que sí puedo afirmar con rotundidad es la semejanza entre los respectivos críticos, esto es, la similitud entre los entusiastas que –con mejor o peor habilidad– opinan peregrinamente sobre la literatura y el cine. Estos, que constituyen una variopinta flora y fauna, y que no siempre tienen (in)formación suficiente, se arroban el derecho –porque ciertamente lo tienen, lo tenemos todos– de analizar, juzgar y hasta (re)interpretar una obra, según argumentos más o menos rigurosos, o más o menos inverosímiles. En ello consiste precisamente la tan mentada web social, en la que todos opinan, aunque no todos «puedan» o «deban» hacerlo. En esa categoría me atrevo a incluir también a las centenas de tesis doctorales –algunas publicadas– que con metodología «requeniana» desgranán en inconfesables páginas un único plano, descri-



biéndolo hasta la saciedad segundo a segundo, identificando y atribuyendo los más rocambolescos significados. Entre esos numerosos trabajos hay de todo, desde estudios interesantes a la vez que serios, hasta auténticos disparates dignos de un diagnóstico psiquiátrico que, rizando el rizo hasta el infinito, afirman intencionalidades autorales que, de ser oídas por los interesados, provocarían audibles e interminables risas, incluso carcajadas. Por tanto, y para terminar con la *præfatio*, esta segunda razón me ha impelido a escapar de la esquizofrénica tentación de ver lo que quiero ver, «(re)buscando tres pies al gato», sumando mi interpretación de un puñado de películas que, según mi lectura, versan sobre «memoria histórica».

## **2. *Extra petitem*** {fuera de lo solicitado}

Así pues, porque ya he recomendado una sucinta y selecta bibliografía sobre la materia, y porque no quiero sumarme a los críticos criticables, me dispongo a presentar en estas páginas un análisis un tanto diferente, centrándome en lo que se me pidió, pero de forma acotada y ligeramente distinta. Además, en este contexto donde confluyen memoria e historia, preten-

do (re)tomar y ensalzar una metodología que no está bien considerada entre todos los estudiosos, pero que es de harta utilidad, y que consiste en recurrir a la memoria de los protagonistas para conocer una determinada parte –finita y sesgada, si se quiere– de la historia, de su historia. Por tanto, he recurrido a la cinematografía de un «buen amigo», aunque quizá –como él mismo afirma sobre uno de los suyos– debería decir de un «buen maestro», cuya obra inició en los últimos años del Franquismo, siguió durante la Transición y, aunque no está terminada –porque sigue en activo–, llega hasta la década actual, con *Los muertos no se tocan, nene* (2011), dedicada a ese amigo-maestro aludido, al gran Rafael Azcona, para completar la trilogía de sus novelas llevadas al cine, *El pisito* y *El cochecito* (FERRERI, 1959 y 1960), que la censura de la época le impidió materializar.

Ya se puede advertir, quizá, que me estoy refiriendo a José Luis García Sánchez, un director y guionista que «ha dedicado su vida, primero, a destrozar el franquismo familiar como el caballo de cartón y después a usar el cine como un juguete para sacarle las tripas de serrín a la sociedad» (VICENT, 2017), pues precisamente el cine «fue [...] donde encontró el medio ideal

para desarrollar su vocación narrativa (ha escrito más de setenta títulos de literatura infantil y numerosos guiones para películas ajenas), a la vez que para exponer sus reivindicaciones sociales y políticas» (GALÁN, 2003).

Y es que, con humor ácido y corrosivo –como quizá sea el verdadero humor, el que nos recuerda quién y cómo somos, con todo y «nuestras mierdas», sobre todo con ellas–, García Sánchez ha sido (y es) un sociólogo, un historiador, un documentalista, un narrador, un cronista, incluso un cuentacuentos de la historia reciente de España a través del objetivo de una cámara, pues cuando «la gente tiene versiones de las cosas que no se ajustan a la realidad, la única manera de preservar los hechos es exponer públicamente una opinión de lo ocurrido», y preferentemente si es a través de la risa, «porque la risa [...] libera de muchas cosas», y si en «el franquismo [...] logramos sobrevivir fue gracias al humor» (GALÁN, 2003 y 2016).

Creo, y no temo haber perdido la objetividad con motivo de la cercanía y la amistad, que José Luis –o Pepe, como le llamamos los habituales– es una de las mentes más ágiles, veloces, generosas y cachondas que he conocido, y ello se evidencia en sus películas. Películas que no

siempre han gustado al gran público, pero que con el paso de los años y vistas con los ojos de quien escribe –un neófito exactamente cuatro décadas más joven–, representan un poso del temperamento y la esencia del pueblo español, donde podemos ver reflejados nuestros pensamientos, anhelos, miedos, grandezas y mezquindades. De hecho, quizá, por eso no han gustado, porque los espectadores nos vemos reflejados en ellas de manera irónica, y eso no siempre es fácil de «tragar». En cualquier caso, en el cine de García Sánchez están resumidos diferentes episodios de la historia reciente y pasada de esta contradictoria nación, y son perfectamente recomendables para que las nuevas generaciones se asomen a la España de la niñez, juventud y madurez del cineasta salmantino-matritense.

Y así, sin más preámbulo, transcribo la entrevista donde hablamos de algunas de sus películas, para descubrir junto con usted –los lectores– sus motivaciones originales (las de entonces), su percepción actual (lo que ha dejado la distancia del tiempo), y su relación con la «memoria histórica» y su propia memoria. No olvidemos, aludiendo al título de este libro, que la memoria no sólo habita en los papeles, en los documentos; la memoria

también habita, y quizá sobre todo habita, en la propia memoria. Memoria de alguien que no sólo ha vivido unos hechos y los ha retratado, sino que ha estudiado y recreado otros, con la clara intención de hacer reír y, con ello, grabarlas en nuestras retinas y en nuestra personal memoria.



Fig. 1. José Luis García Sánchez, por Francisco Martín Morales para *La marcha verde* (2001). Fuente: col. part. Jon Zabala

## **2.1 *Cave ne cadas*** {cuidado, no resbales}

He acotado entre corchetes aquella información complementaria útil para que se entienda el contexto de algunas frases, o para que se complete la filiación de algunas personas a las que nos hemos referido sólo por nombre o apellido; y he añadido también a pie de página información técnica de las películas a las que aludíamos, para su identificación y posible consulta.

Asimismo, he suprimido algunas muletillas y algunos pequeños fragmentos que por extensión y verdadera pertinencia resultaban prescindibles, pero he restituido las elisiones características del habla y he corregido algunas voces según las normas gramaticales y ortográficas propias de la escritura; aunque he conservado los tacos, las palabrotas y algunos rasgos prosódicos característicos del principal hablante. Por último, aunque he pretendido que mi intervención fuese mínima, a veces, olvidando que estábamos registrando la charla, he alargado algunas de éstas, y para ayudar a identificar a los intervinientes, pues incluso se incorporó momentáneamente un amigo a la conversación, usaré entre corchetes el nombre –primero– y las siglas –después– del hablante de quien se trata.

## **2.2 *Verba volant scripta manent*** {lo oral vuela, lo escrito permanece}

[Antes de empezar la conversación, apenas conectar el micrófono y sirviéndonos un vino, hablando de los disparates que se producen cuando se opinan e interpretan las películas de otros, lo primero que se grabó quedó incompleto, pero empezaba así:]

[José Luis García Sánchez, en adelante JLGS:]  
–[...] necesita recordar del pasado, no lo que ocurrió en el pasado, pensando la gente en qué iba a pensar la gente del futuro. Me explico. Esto en cosas que no consisten en datos históricos, en datos materiales, sino que cuando forma parte de la voluntad de la gente, es completamente dado a todo tipo de disparate mental. Pensando, por ejemplo, yo no me acuerdo quién, pero yo creo que fue [Juan Antonio] Bardem... bueno, es igual, pero fue un cineasta de «izquierdas» que no quería que estrenasen una película suya, porque le había salido de «derechas». En cine una cosa son las voluntades que uno tiene para hacer una cosa, y otra cosa son los resultados. Es más, uno hace una cosa, sale el resultado, el resultado se produce, y tú vas a verlo y dices: «¡anda, qué tonte-ría más grande!», y la gente que está al lado te empieza a dar palmadas en la espalda. Por el contrario, tú crees que has he-

cho una obra importante, una obra pensada, y luego vas a verla a la sala y la gente ni se ríe ni nada de nada. Años después, suele ocurrir que te elogian esa película –«suele ocurrir», ¿ves la vanidad, lo que yo te decía de la memoria?, que ya empieza a deformarlo–, o sea que ves una película tuya del pasado –de aquella que no había funcionado, estoy pensando en *El vuelo de la Paloma*–<sup>1</sup> y la gente te dice: «¡oye, es cojonuda, joder, de puta madre, qué bien...!». No te fijas, cuando te dan la palmada, que quien te la da es un amigo, porque ya sabes que si es un amigo no cuenta. Pero entonces ponen una tuya que considerabas y sigues considerando deleznable, como esa de Amparo Soler Leal y de...

[Jon Zabala, en adelante JZ:] –¿*Hay que deshacer la casa*?

[JLGS:] –Sí, *Hay que deshacer la casa*.<sup>2</sup> Y la ponen y le dices a la gente: «¡no la veáis,

---

<sup>1</sup> Película de 1989, con guion del propio García Sánchez y Azcona, protagonizada por Ana Belén, Juan Luis Galiardo, José Sacristán, Juan Echanove, Antonio Resines, Miguel Rellán, Luis Ciges, Manolo Huete...

<sup>2</sup> Película de 1986, con guion también de JLGS y Azcona, basado en la obra teatral homónima de Sebastián Junyent.



no la veáis!». <sup>3</sup> Y luego vienen al día siguiente y te dicen: «¡oye, cojonuda!». Los mismos amigos que te dijeron de la otra que era cojonuda

[JZ:] –Amparo [Rivelles] ganó un Goya con esa interpretación...

[JLGS:] –Sí, pero lo ganó Amparo, no lo ganó la película, lo ganó Amparo, porque llevaba una carrera fulgurante



Fig. 2. Amparo Rivelles y José Luis García Sánchez, en *Hay que deshacer la casa* (1986). Fuente: col. part. de García Sánchez

---

<sup>3</sup> Porque precisamente la habían emitido unos días antes en La2 de TVE, en el programa *Historia de nuestro cine*.

[JZ:] –Además la había hecho en teatro...

[JLGS:] –La había hecho en teatro, sí, sí... fulgurante, maravillosa. Pero claro, eso lo ganó ella. Por otro lado, los Goya son la confusión más acojonante que puede haber. Es la mezcla de intereses materiales, presiones, amigos, no tiene nada qué ver con la calidad de las películas...

[JZ:] –Oye [entre risas], tengo aquí una pequeña chuleta que, conociéndote y conociéndome, podemos no seguir, pero por ir calentando motores: ¿tú recuerdas cuál es la primera escena que hay en tu memoria?

[JLGS:] –Sí, perfectamente: *Blancanieves y los siete enanitos*. La primera película que vi, y me llamó muchísimo la atención. La estrenaron en el Colisevm o el que estaba al lado, que era el cine Azul. Vamos, «la estrenaron», si yo no fui al estreno, ¿ves, ves la deformación de la memoria?

[JZ:] –Claro, porque esa fue del año 36 o 37, por ahí. Tú no habías nacido

[JLGS:] –Bueno, entro a verlo y aquello eran dibujos animados, mucho mejor de lo que

había en la calle. Era 50 veces más divertido aquello que la calle. Y eso me quedó

[JZ:] –¿Y por qué empezaste a hacer cine, porque tú creciste en Salamanca, no?

[JLGS:] –No, no, yo crecí en Madrid. Nací en Salamanca, y me trajeron en el coche de línea a Madrid a los 3 años

[JZ:] –Eras muy pequeñajo, ¿así que ya mamas el cine en Madrid?

[JLGS:] –Sí, yo vivo y me formo en un ambiente donde el cine formaba parte de la vida cotidiana de los chavales. En un radio... había un cine por ahí, estaba el Metropolitano, estaba el Astur, estaba el Montija, sobre todo el Montija –me acuerdo como dios–, y el cine Cristal. Fíjate todos los que había en un cachito de esto [se refiere al radio de su barrio de entonces, Cuatro Caminos]. Y siempre que podíamos estábamos en el cine, entrábamos a las 4 de la tarde y salíamos a las 10 de la noche, y todo [el día] repitiendo la programación. Y practicábamos una cosa que yo sigo practicando, que es hacer comentarios en voz alta, que suele provocar [el] cabreo de la gente que está a tu alrededor, o aplausos...

[JZ:] –Y luego empiezas Derecho en la Universidad [Central, hoy Complutense], ¿pero supongo que no te gusta?

[JLGS:] –No, no... Derecho no me gusta nada, vamos, no le puede gustar a nadie. O sea, joder, un chaval de 17 años dice «yo quiero ser notario». ¡No, es imposible! ¡No! Estuve por esa cosa del ambiente familiar, di gusto a mis padres, además acabé y no hice mal la carrera, pero yo estaba pendiente del cine todo el rato

[JZ:] –¿Y entonces, cómo diste el salto al cine?

[JLGS:] –Empezó por una cosa didáctico-política de los cineclubes. Lo que ya no recuerdo es por qué empecé en los cineclubes, no vía «izquierda», PCE, todavía, pero quizá... sí, con los antiguos alumnos del colegio donde estudié, que era un colegio extraño. Con extraño quiero decir que entrabas más o menos siendo un chico normal, y salías jodido, salías lleno de traumas, te pegaban por todo. En fin, era una cosa horrible. Y el cineclub del colegio lo llevaba, lo organizaba... ahora me acuerdo... ya sabes que me ha dado un «paraflús» y tengo la memoria podrida, pero no, saldrá... el padre de Emma Pennella... don Ramón...

[JZ:] –Ah, Ruíz Alonso

[JLGS:] –Eso, eso. Don Ramón Luis Alonso. Ese don Ramón Ruiz Alonso era muy conocido, porque era el hombre que fue acusado durante muchos años de haber matado a Lorca

[JZ:] –Y que a Penella no le gustaba hablar del tema, ¿no? De ahí incluso el uso del apellido materno...

[JLGS:] –No, no, era prohibido. Porque además adoptaron la peor actitud que se podía adoptar, que era no hablar del tema, porque él no tuvo nada qué ver, vamos, sí tuvo que ver en la muerte de García Lorca lo mismo que toda España. O sea, él era diputado en Granada, él hacía discursos, diciendo «este maricón y tal...», yo no lo sé, eh, me lo estoy inventando, pero fue un poco el que creó el caldo de cultivo y quien dijo dónde estaba refugiado García Lorca –que lo sabía todo Granada–, fue él, quizá fuera él, pero es igual, cualquiera, porque lo sabía todo Granada, y luego fueron a buscarlo a la casa de los Rosales...

[JZ:] –¿Y tú ibas a su cineclub?

[JLGS:] –Él tenía el cineclub abierto, y yo creo que fuimos alguna vez, era de los antiguos alumnos... y alguna vez, no sé por qué, yo fui a alquilar a alguna película a un sitio –joder, para no tener memoria es acojonante lo que me estás obligando a hacer– a una distribuidora que se llamaba Brepí Films, que estaba en la Cuesta de Santo Domingo, o por ahí, y que era de Emiliano Piedra [al tiempo que balbucea la relación de éste con el nombre Brepí, -e de Emiliano y -pi de Piedra]. Y Emiliano Piedra era un distribuidorcillo que iba con bici a llevar las películas. Y yo empecé, pues eso, a buscar películas ahí y a otros sitios, a aprender a proyectar, que era entretenido pero no se cobraba ni un duro...

[JZ:] –Y escucha, ¿éste no se casó precisamente con Penella?

[JLGS:] –Sí, sí...

[JZ:] –Pero espera, vamos a centrarnos, llega un momento en el que conoces a Basilio Martín Patino, ¿cómo fue?

[JLGS:] –Basilio era hermano de... –es que me haces unas entrevistas que son remontables–. Mi padre era mutilado de guerra y estudió en la Facultad de Filoso-

fía y Letras de Salamanca, estudió la carrera de Filosofía y Letras. Entonces, en el curso se llevaban muy bien –porque claro, esas cosas de provincias, de que son 8 o 10, y más mi padre que estaba casado y con hijos, vamos, con uno y medio o así, no sé cuántos, pero tenían una cosa patriarcal– y en la carrera había un medio pariente de mi madre, que era primo cuarto o así, que se llamaba Desiderio Martín Patino. Este Desiderio era un chaval muy majo, y además progredió. Se murió de tuberculosis a los 20 años, por ejemplo, y se hicieron como muy solidarios con la familia y tal, pero [después] ya nunca más mi padre había tenido contacto con esa familia. Pero al yo decirle algún día a mi padre que había un director de cine de Salamanca que se llamaba Basilio Martín Patino, seguramente para proyectar *Torerillos*<sup>4</sup> o alguna de esas, me dijo: «ah sí, sí, muy amigo mío». Y entonces yo fui a verlo a algún sitio, para llevarle a un cineclub, y salió la conversación: «ah, pues tal, pues cual, ¿cómo?, ¡pues somos primos!». Y ya tuve contacto con Basilio, porque Basilio enseguida me llevó a unos *spots* que estaba haciendo, y en un *spot* me cogió de actor, «pues vente, pues vente», y al siguiente y al siguiente. Y

---

<sup>4</sup> *Torerillos*, 61, título completo del cortometraje de Martín Patino (1962).

ya siempre hice collera con Basilio. Tiempo después, ya estando yo en la Escuela, hizo *Nueve cartas a Berta*,<sup>5</sup> y me llevó de ayudante

[JZ:] –Y eso es precisamente lo siguiente, después volvemos con Basilio, la Escuela, ¿cómo llegaste a la Escuela [Oficial de Cinematografía]?

[JLGS:] –A la Escuela se llegaba por un examen, un examen que es como debían ser todos los exámenes, que es: te sientas, y hay unos profesores enfrente y te preguntan «¿tú por qué te quieres dedicar a esto?». Entonces tú dices: «no, pues yo por la conciencia de occidente...tal, tal, tal». O «yo no tengo ni puta idea». Y ya van sacando, van corrigiendo tus capacidades, más o menos, de expresión. Y yo aprobé, yo pasé esa prueba, y me hice alumno. Costaba 146 pesetas al año. Todos los fines de semana daban películas sin censurar, y durante la semana alguna que otra más, [y] te daban material para filmar. Y además todos los años se matriculaban alumnas, chicas actrices generalmente...

[JZ:] –Guapas

---

<sup>5</sup> Película de 1966.



[JLGS:] –Guapas, claro, porque si no no se dedican al cine, y generalmente de una moral un poco laxa. Ten en cuenta que en esa época no se besaba la gente en España. Y entonces me apunté, y en primero me fui a hacer *Nueve cartas a Berta*, y decidí que yo no aprobaba, pues se podía repetir dos años. Y repetí dos años y ya pasé a segundo; y en segundo repetí dos años; y repetí dos años más... yo creo que soy el que más tiempo ha estado en la Escuela de Cine. Y era... reconocerás que si existiera, tú te querías apuntar

[JZ:] –¡Hombre..., desde luego!

[JLGS:] –Pues eso. Además, por otro lado, [tenía] unos compañeros acojonantes. Yo ya venía rojo, venía rojo de los cineclubes y de la Universidad, pero ahí me hice del PCE. Estaba Gamero, joder, estaba una gente disparatada; estaba [Antonio] Gamero, estaba Iván Tubao, estaba Antonio Artero, estaba Manolo Revuelta, Manolo Gutiérrez Aragón, Juan Tamariz, el mago... o sea, un cóctel de gente cojonuda

[JZ:] –Y después de *Nueve cartas a Berta*, hay una película emblemática de nuestra

cinematografía que se llama *Canciones para después de una guerra*<sup>6</sup>

[JLGS:] –Sí, esa empezó cuando yo estaba en tercero. De esas veces que... ah bueno, a mí me echaron de la Escuela, me expulsaron, y el ingenuo de [Fernando] Méndez-Leite dice que yo soy el que cerró la Escuela, que era yo el que lo hacía todo. Era porque en las asambleas yo me lanzaba, porque tenía mucha experiencia, quiero decir que tenía un huevo de años que había estado en la Escuela... «¡[Juan Julio] Baena es un hijoputa!» y tal. Pero me habías preguntado por *Canciones*. *Canciones* empezó hablando Basilio y yo. Yo le había presentado un tratamiento, quizá para la práctica de tercero, que se llamaba *En España empieza a amanecer*, y Basilio dijo «¡ah, cojonudo!»

[JZ:] –¿Como el estribillo del *Cara al sol*, [y cantando:] «que en España empieza a amanecer...»?

[JLGS:] –Sí, sí, era eso. Empezaba con un señor que estaba «así» [y eleva la diestra haciendo el saludo fascista], y al hacer «así» empezaban a caer monedas. Tenía

---

<sup>6</sup> Que estaba terminada hacia 1971, pero que no se publicó hasta 1976.

26 motivos de censura total. Bueno, entonces a Basilio le gustó mucho, se puso a elucubrar y él encontró... ¿qué texto? Ah, el de Manolo Vázquez Montalván. Y nos pusimos a trabajar, pero estuvo trabajando fácilmente 3 años, eh, buscando, porque era buscar material que no tenía nadie, y buscar imágenes que no las tenía nadie

[JZ:] –¿Eran del No-Do?

[JLGS:] –No, porque el No-Do no nos los daban. Bueno, del No-Do nos dieron una vez un buen tocho, pero se encontró material en Lisboa y luego películas

[JZ:] –¿Y la montasteis?

[JLGS:] –Sí, se puso a montar Basilio. ¡Basilio era un genio montando!

[JZ:] –Y no se publicó, ni tuvo recorrido mientras vivió Franco

[JLGS:] –No, no, estaba completamente prohibida. Y parece ser que se prohibió, parece ser, porque una de las noticias que nos había dado No-Do, era una inauguración de algo, vamos, el origen. Y en aquello, podía ser la salida de un partido de

fútbol, algo, un plano –ya no me acuerdo cuál–, pero en ese plano salía Carrero Blanco solo. Entonces la vieron todos y les gustó, todos, eh, porque no era una película antifranquista.

[Se acerca sigiloso, al ver la grabadora sobre la mesa, otro amigo, el también director, guionista y crítico Jesús García de Dueñas (JGD). Se lleva la diestra a la boca y nos sugiere que no hará ruido y que vuelve más tarde]

[JLGS:] –Éste, éste hace las notas a pie de página. ¡Siéntate! [le insistimos ambos, y se sienta, y JLGS continúa:] Entonces al verse Carrero Blanco salir de la iglesia o lo que fuera, dijo «quién ha hecho esto, que los encierren, que los fusilen». Porque salía él solo, porque durante un año o dos años había estado separado de su señora, y él entendía que lo habíamos puesto allí para decir «Carrero es un cornudo»

[JGD:] –Su señora residía en el Palace, en el Hotel Palace, donde tenía una habitación reservada a sus amantes. Y un día, se había dejado las bragas en la habitación. Y cuando a su... ¿cómo se llamaban esos ayudantes de los militares?

[JLGS:] –¡Asistente!

[JGD:] –Asistente. Y cuando su asistente fue al Palace a que recogiera las bragas, entonces estaba en recepción una bolsita muy elegante y se las devolvió. Perdón por la... [disculpándose]

[JLGS:] –No, no, ¡qué cojones!

[JZ:] –No, no, coño [animando a Jesús para que siguiera interviniendo] ¿Y entonces se cabreó y la prohibieron?

[JLGS:] –Y la prohibieron, porque él entendía que era una insidia, y yo ni sabía que era Carrero Blanco aquel señor, bueno...

[JZ:] –¡Cojonudo! Ahora vamos a hablar un poco de tus pelis. Hay, yo pensaba que eran 5 películas [tuyas] las que no había visto, pero he descubierto recientemente una que fue de las primeras: *Paseo*...

[JLGS:] –*Paseo por los letreros de Madrid*,<sup>7</sup> sí

[JZ:] –Que ha aparecido por ahí una grabación medio cutre

[JLGS:] –La vamos a repetir, sí

---

<sup>7</sup> De 1968.

[JZ:] –Pero decía, esas primeras películas, se ve que como no tuvieron recorrido, no se llegaron a publicar –al menos yo no las he visto–, serían: los *Pólipos en las trompas*...

[JLGS:] – *Pólipos en las trompas*<sup>8</sup> –me estás preguntando por una película que hice hace cerca de 50 años–, era una práctica de la Escuela. Era... creo recordar, una biografía de «un gris» que hablaba con su caballo

[JZ:] –¿Y salía un caballo en la peli?

[JLGS:] –Sí, preguntaba si los seres como tú y yo tenemos alma. Y el caballo ya no me acuerdo qué hacía. Es que no me acuerdo de nada... Ésta ya es de la Dehesa de la Villa. He ido a las dos [sedes principales de la Escuela]. Y porque no hay una tercera, si no hubiera ido también. Me parece que es donde hacen una fila para entrar a una casa de putas. No me acuerdo

[JZ:] –Luego vinieron *Paseo por los letreros de Madrid* y esto, que me costó memorizarlo hace ya muchos años... [y apenas

---

<sup>8</sup> También de 1968, con fotografía de J. L. Martín de Blas, montaje de Pablo G. del Amo, e interpretado por José María Cañete y Terele Pávez, entre otros.

empezar las primeras dos sílabas, los tres gritamos entre risas:] ¡labelecialalació! Es impronunciable ¿De qué iba esa película?

[JLGS:] –Vamos a ver. *Labelecialalació*.<sup>9</sup> Estábamos en un momento en España en el que vivíamos bajo el imperativo. Ponías la televisión y decía: «¡compre, pague, venga, vaya...»! Es curioso, porque no lo he conocido contado por ningún sociólogo, el dominio del imperativo en la cultura franquista, que era tremendo. Y yo hice un guion de eso, basándome en que un amigo mío haciendo él la mili, oyó que el sargento gritaba «¡labelé-cia-la-la-ció!», y los tíos «prum» [irguiéndose como un soldado para remedar una formación castrense]...

[JZ:] –¡Firmes!

[JLGS:] –Firmes, era acojonante. Él estaba acojonado, pero oían ¡labelecialalació! y formaban. Y luego, no sé cuándo, le preguntó al coronel del regimiento, «perdone, es que yo oigo esto de labelecialalació y yo no sé lo que quiere decir». «No, ni yo tampoco, ¿quién lo dice?». «Pues el sargento». «No, claro, es que este hombre...

---

<sup>9</sup> De 1970, con Gamero, Bernardo Fernández, Antonio Requena, etc.

un día vine con él a revisar la tropa y dije "hay que joderse, qué eminencia<sup>10</sup> de alineación", y él la oyó y eso es lo que quiere decir». [Y JLGS grita con fuerza:] ¡Labelecialalació! Es un tono, un tono imperativo. Y de eso trataba la película. Le dieron 34 cortes los de la censura. Era así. Y *Paseo por los letreros de Madrid*, es una película que le cuentas ahora a la gente cómo la hicimos y no se lo cree. El operador era [José Luis] Alcaine

[JZ:] –Ufff, sería jovencísimo, bueno, como todos

[JLGS:] –Sí, Alcaine era un pipiolo. Por ejemplo, muchos de los planos están hechos con Alcaine subido a mis hombros, acercándose al letrero. Era porque había un concurso en Televisión [Española, la única de la época] que daban dinero, muy poco, muy poquito, pero daban algo. Y entonces estaba Carmenzana, [José] Fernández-Carmenzana estaba en Televisión, y le dijo a Basilio: «corre, haced algo, corriendo, corriendo, y metedlo; pero que no figure tu nombre», porque entonces no había igualdad de condiciones con los cuatro [que se presentaban]. Se presenta-

---

<sup>10</sup> En otras ocasiones, yo recuerdo haber escuchado «mierda» o «vergüenza» de alineación.



ba gente de televisión, o sea eran ayudantes de realización, para realizadores... para pintar la mona. E hicimos lo de los *Paseos por los letreros de Madrid* en 16 mm, en 16 mm reversible. El montador de la película soy yo, con acetona, «tic, tic, tic [onomatopeya de tijeras que acompañan a la mímica de usar unas], ¿y éste estará bien de tamaño?, pues mira, tráeme el trozo aquel». La película, lamentable. Lo único bueno es el comentario, que es de Basilio

[JZ:] –Pero la idea y parte del material es muy bueno. Yo he visto un cachito, y es un retrato del Madrid de la época, del Madrid de andar por calle, nunca mejor dicho...

[JLGS:] –Perdóname, perdóname, es que es eso lo que te digo de la «memoria histórica». Lo que queda ahí, es lo que queda; no la voluntad del tío que lo ha creado

[JZ:] –Y deben ser... no los he contado, pero sería curioso saber cuántos nombres de Madrid aparecen ahí

[JLGS:] –No, si lo vamos a repetir, Jaime Gona quiere hacerlo. Pero es más bonito todavía lo que vamos a hacer ahora. Yo, como estoy malito y estoy hecho una mierda, yo no puedo dirigir, pero tampoco

puedo dejar que dirijan otros, por vanidad y por [risas]... Así que hemos hecho «la dirección colegiada en cooperativa», o sea, 8 directores. Entonces uno dirige, «joder, qué mal lo he hecho», y los otros le dicen y ya está [nos alejamos completamente del tema y nos ponemos a hablar del proyecto, el cual omito aquí; y después la conversación continuó como sigue:]

[JLGS:] –Las películas son lo que resultan ser, no la voluntad del autor. La voluntad del autor, muchísimas veces... [se dirige a JGD] le decía yo antes a Jon, yo no sé si fue Bardem, si fue el que hizo una película que no quería que se estrenase porque le había salido de «derechas»...

[JGD:] –Una de la Segunda Guerra Mundial, que él contaba que la única satisfacción que le produjo esa película –era una película muy comercial, en coproducción con [...]–, que la única satisfacción que le produjo a él fue filmar al soldado con uniforme nazi, que lo mataban. Y él disfrutaba mucho de...

[JLGS:] –Sí, sí, esa película

[JGD:] –Yo no me acuerdo del título... pero vamos, Bardem me contó esto a mí...

[JLGS:] –Son excrecencias de la creatividad. Claro, tú coges y quieres hacer la «memoria histórica» de lo que había allí... y lo que es de verdad «memoria histórica» de cojones es, a lo mejor, una película de Pedro Lazaga, donde se ve que están operando al protagonista, y salen todos los cirujanos y los ayudantes fumando, eso sí tiene un valor histórico de cojones

[JZ:] –Y otro valor histórico de esa época, otra de tus películas que yo no he podido ver, salvo un cachito que se ha animado recientemente, hace 6 o 7 años, *Gente de boina*,<sup>11</sup> que también así como la gente fumaba hasta en el quirófano, había «gente de boina» por todos los sitios, que es lo que retratas en esa película

[JLGS:] –Sí, pero es que las películas luego son lo que resultan ser. Estábamos rodando en Tomelloso *El Plinio*, la serie, y todos los fines de semana procuraba o convencer a alguien o hacerlo yo, que hicieran un corto, porque como era una serie que pagaba Televisión [Española], pues aprovechando que dejaban la cámara y tal, hice *Loco por Machín* y *Gente de boina*. *Loco por*

---

<sup>11</sup> De 1971, con fotografía de Luis Cano, Augusto García Fernández-Balbuena y Carlos Pardo. Locución de Julián del Monte.

*machín*,<sup>12</sup> la hicimos un sábado o un domingo, «vente Gamero, venga», y lo rodamos allí con un rollo de película que me regaló Chumy Chúmez, por eso está dedicada a él

[JZ:] –¿Y eso de qué iba?

[JLGS:] –De un hombre que vive solo y aburrido en su casa, y que quiere ser negro. ¿Quién no quiere ser negro, quién no quiere ser Machín?

[JZ:] –[Entre risas:] ¿Y *Gente de boina*?

[JLGS:] –De *Gente de boina* rodamos muchísimo más material, y [Antonio] Giménez Rico, cuando estaba montando la serie me dijo «me ha quedado corto un capítulo», y le dije «pues ya sabes». Cogió y eligió los mejores planos y los puso en la [película]. Ahora, ¿cuál es la voluntad? [Dirigiéndose a Fernando Arribas, director de fotografía de varias de sus películas, que se mantuvo a una distancia prudencial al intuir la entrevista:] ¡Maestro, estamos

---

<sup>12</sup> De 1971, con Alcaine en la fotografía, y Gamero como protagonista.

aquí, estamos de debate, o sea que puedes venir! [pero Fernando, siempre muy prudente, no se acercó]

[JZ:] –¿Pero entonces no tenía intención original?

[JLGS:] –No, ninguna. Ah, ¿dices yo? Yo sí, sí tenía un solo interés. El autor de la ésta... Paco García Pavón, hizo un texto que era el que hay en la película. «Gente de boina, tal, tal y tal...»



Fig. 3. José Luis García Sánchez, Luis Megino y Juan Miguel Lamet, durante el rodaje de *Colorín colorado* (1976). Fuente: col. part. de García Sánchez

[JZ:] –Oye. Vamos a hablar de otras películas, que quizá fueron una detrás de otra. Yo no sé si se pueden considerar una continuación. Fueron tus primeros largometrajes: *El love feroz* y *Colorín colorado*. ¿Tenías una intención con estas pelis? ¿Quizá retratar esa España cambiante?

[JLGS:] –Exacto, eso es, esa es la intención fundamentalmente de un señor al que nadie le valora, que es José María González Sinde. ¿Qué hizo?

[JZ:] –Es verdad, aparece su hija, aparece Ángeles, pequeña



Fig. 4. Ángeles González Sinde en *El Love feroz: o cuando los hijos juegan al amor* (1975). Fuente: Filmoteca Española

[JLGS:] –Sí, sí, de pequeñita. Es que José María González Sinde es el inventor de esas películas y de la mejor de toda la serie, incluidas las de [José Luis] Garci, las mías y las de tal, que es *Viva la clase media*,<sup>13</sup> donde hay una escena maravillosa, que hay unos padres haciéndole a los hijos de payasos en un cumpleaños, y les detienen. Eso a mí me parece grandiosísimo. Entonces, José María González Sinde era el que lo comandaba y decidió contratarme a mí, no sé por qué, supongo que por simpático o por barato, o por las dos cosas. Sinde era un hombre muy difícil de explicar. Era, siendo completamente comunista, era completamente crítico hacia todo el Comunismo y hacia todo. O sea, tenía un sentido crítico muy fuerte y muy fino. Y me llamó a mí para que hiciera, en colaboración con [Juan Miguel] Lamet, una comedia de jóvenes, que entonces en esa época había bastantes. Y que lo hiciera metiendo, lo que él consideraba, mi mala leche. Y eso es *El love feroz*<sup>14</sup>

[JZ:] –¿Pero y para quien no la ha visto?

---

<sup>13</sup> De 1980, con Emilio e Irene Gutiérrez Caba, María Casanova, Enriqueta Carballeira y José Luis Garci.

<sup>14</sup> De 1975, su primer largometraje. Con Saza, Mari Carriello, Lina Canalejas, Gamero, Tina Sainz, Carmen Maura...



Fig. 5. Concha Velasco, Juan Miguel Lamet y José Luis García Sánchez, durante el rodaje de *El love feroz: o cuando los hijos juegan al amor* (1975). Fuente: col. part. de García Sánchez



[JLGS:] –Es una historia de amor entre dos jóvenes que... es que es muy complicado de explicar por la censura. Los [supuestos] eran que si una pareja de novios se acostaba, o ella moría en un accidente, no él, ella, la embarazada; o se casaban –que era lo normal–; o abortaba de manera natural. Entonces, claro, era muy complicado hacer el desenlace de la historia de unos chicos que echaron un casquete. Era muy complicado. Pero sí, de esa película me acuerdo mucho del redescubrimiento que hicimos de Concha Velasco, muy joven, ya saliendo del circuito de [José Luis] Sáenz de Heredia

[JZ:] –¿Y *Colorín colorado*?

[JLGS:] –*Colorín colorado*<sup>15</sup> era lo mismo que *El love feroz*, parecía que iba a ser un fracaso, y fue un éxito, de una manera muy curiosa, no se sabe por qué. Bueno, todo esto de los éxitos y los fracasos es una cosa que «hay que poner en salmuera». Un fracaso es algo que no da lo que tú esperabas que diera, y un éxito es algo que da lo que tú no esperabas. De *El love feroz* se pensaba que no era estrenable, enton-

---

<sup>15</sup> De 1976, donde repiten Saza, Carrillo y Gamero, pero se suman Teresa Rabal, Juan Diego, Fiorella Faltoyano, María Massip, Chus Lampreave...

ces la estrenaron y fue más o menos aceptable, y con eso hicimos *Colorín colorado*, que era una crítica de los «señoritos progres», con la figura de una criada. En una pareja, el señorito trata de ligar con la criada, y la criada le toma en coña. La peli acaba cuando el señorito le pregunta a la criada «¿pero eres roja?», «no» le responde la criada, «el rojo es usted, señorito». Eso era *Colorín colorado*. Yo creo que fue aceptablemente bien

[JZ:] –Estaba pensando, ahora mientras hablábamos de esto, en las sinopsis que suelen aparecer cuando vas al cine, o cuando compras una película, que viene detrás en la caja. ¿Tú has visto las sinopsis de tus películas?

[JLGS:] –Yo no, pero serán un disparate...

[JZ:] –Ahora que lo pienso, quien las escribe nunca es el director, ni el productor, sino quizá el distribuidor

[JLGS:] –No, si probablemente no ha visto la película. Ahí tienes que *El love feroz*, me llamó el distribuidor y me dijo, «oye, que me han dicho que va bien la película, pero aquí hay que hacer algo, porque este título, esto no puede ser, porque la gente que

va no entra en el cine». Y dije, «¿qué título se te ocurre?». «No te preocupes, que yo te pongo uno», y puso *cuando los hijos juegan al amor*. Y la siguiente, en *Colorín colorado*, me dijo el mismo distribuidor: «¿bueno, qué título se te ocurre?». Dije yo, «pues hombre, *cuando los hijos jugaban al amor*». «No digas eso». «No, como es la segunda parte de *El love feroz*, ya están casados y tal...». «¿Y a quién se le ocurrió esa imbecilidad?». Pues eso...

[JZ:] –Y los títulos originales, ¿sí aludían a los típicos cuentos infantiles, no?

[JLGS:] –Sí, era voluntariamente eso, pretendíamos de alguna manera basarnos en el cuento original. *Colorín colorado* es que fueron «felices», pues se trata de un matrimonio reciente, que ves que es un desastre. Y lo mismo *El love feroz*

[JZ:] –¿Y a quién se le ocurrió esto?

[JLGS:] –No lo sé, quizá a Lamet, Lamet tenía mucho talento, pero era un hombre muy atormentado. Terrible. Se atormentaba por unas cosas terribles, pero es igual...

[JZ:] –¿Y estás contento con lo que queda en esas pelis?

[JLGS:] –Sí, sí, claro, porque hay que entenderla [en] relación con la época. Porque conseguimos colocar a Gamero, que no era poco, no fue tarea fácil, y conseguimos desacralizar bastante el mundo de las dos películas. El mundo de la familia de la clase media...

[JZ:] –Incluso te metes con los tuyos, con los propios rojos ¿no?

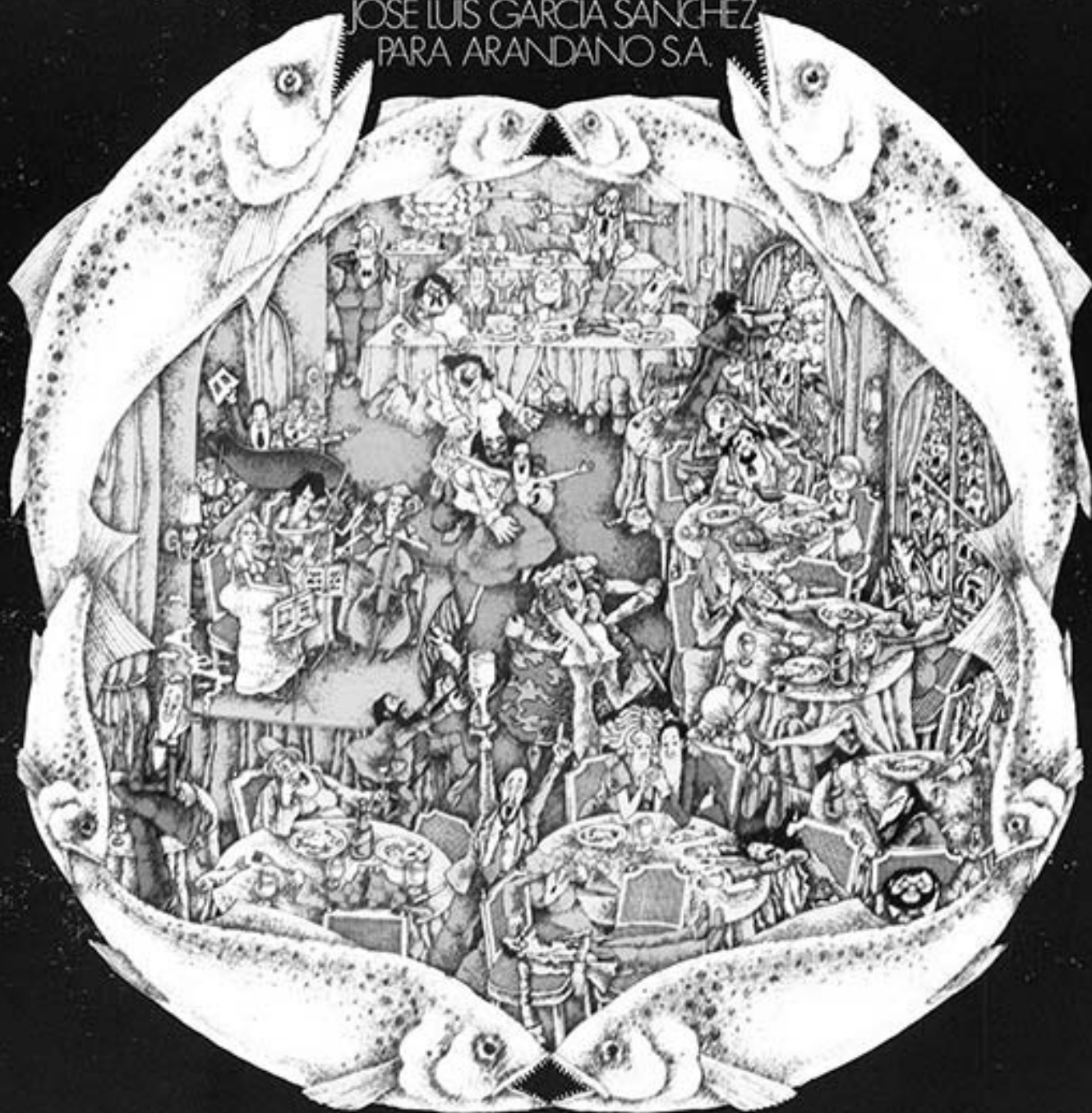
[JLGS:] –Bueno, claro...

[JZ:] –Te metes con los unos y con los otros. Oye, ¿y *Las truchas*? El otro día se la puse a unos chavales jóvenes, de mi edad, y no la entendieron. Es verdad que hablaron, pues eso, de lo escatológica que era, de lo repulsiva que era...

[JLGS:] –Me parece lógico

[JZ:] –Pero no entendieron lo que quizá quisiste contar en aquella época, y que curiosamente parece que entendieron los alemanes y hasta te premiaron con un «Oso de oro». ¿Qué querías contar con esa película?

CINEMA 2000 S.A. PRESENTA UNA PELICULA  
 PRODUCIDA POR LUIS MEGINO Y DIRIGIDA POR  
 JOSE LUIS GARCIA SANCHEZ  
 PARA ARANDANO S.A.



# LAS TRUCHAS

GUIÓN: JOSE LUIS GARCIA SANCHEZ - MANUEL GUTIERREZ ARAGON - LUIS MEGINO GRANDE

FOTOGRAFIA: MAGY TORRUELLA

HECTOR ALTERIO - JUAN AMIGO - OFELIA ANGELICA - CARMEN AREVALO - MARIA TERESA ARTECHE - NORMA BACAICOA - PEDRO BASANTA - MARI CARRILLO - FRANCISCO CASARES - FERNANDO CHINARRO - CARLA CRISTI - LUIS CIGES - MARIA LUISA DE LA CRUZ - JULIAN DEL MONTE - EMILIO DE DIEGO - JUAN ESTELRICH - MARIA ELENA FLORES - ROBERTO FUNT - VERONICA FORQUE - IRENE FOSTER - JAVIER GALLIFA - ANTONIO GAMEIRO - HENRY GREGOR - YOLANDA GUARDIONE - MANUEL GARCIA - MANUEL HUETE - PALOMA HURTADO - MONTSERRAT JULIO - IRINA KOUBERSKAYA - ELISA LAGUNA - CONCHITA LEZA - VERONICA LLIMERA - ALEJO LOREN - EDUARDO MAC GREGOR - FEDERICO MENDEZ - AMPARO MERINO - LAUTARO MURUA - JESUS MUNARRIZ - ARAMIS NEY - CARLOS OLLER - ANTONIO PASSY - RAUL PAZOS - LUIS POLITTI - QUINO PUEYO - ANTONIO REQUENA - JOSE MARIA RIERA - MARICHU ROSADO - JUAN SALA - YELINA SAMARINA - KIKE SAN FRANCISCO - AMPARO VALLE - ALFONSO VALLEJO - JUAN JESUS VALVERDE - WALTER VIDARTE

*JOSE LUIS GARCIA SANCHEZ*

[JLGS:] –*Las truchas*<sup>16</sup> es una historia verdadera, en el sentido de que yo estuve en una cena de pescadores con Manolo Gutiérrez [Aragón] y vimos las cosas que decía mi suegro, que era el presidente...

[JZ:] –¿El padre de Rosa [León]? Por cierto, ¿cuándo conoces tú a Rosa?

[JLGS:] –Antes de *El love feroz*, antes. En *El love feroz* creo que yo ya estaba casado

[JZ:] –Te casaste con menos de 30 años o por ahí

[JLGS:] –Sí, por ahí, Rosa tenía 17, 18, 19... no me acuerdo, y le llevo 10 años. Sí, yo tendría 28 y ella 19 o tal, por ahí... Bueno, el padre de Rosa era campeón olímpico de tiro, con medalla y tal. Tenía una vanidad patética, infantil. Si ya te lo he contado... que no le invité al estreno porque dije «joder, este me capa, me pega un tiro en la sien que me deja nuevo». Se estrenó en el Palace, que era un cine que estaba al lado del Hotel Palace, y en el Apolo, que era uno que estaba en Argüelles, al lado de la calle... yo creo que Vallehermoso, quizá, Fernández de los Ríos. Entonces el estreno

---

<sup>16</sup> De 1977, donde el elenco era absolutamente inmenso, como se puede comprobar en el pie del cartel de la Fig. 6.

se hizo en el Apolo, y al día siguiente me llamó y dijo: «¡te llamo porque he visto tu película!». Le digo «ah, ¿y?». «No tengo más remedio que felicitarte...», y hacía largas pausas, «bueno, y que me ha parecido excelente... pero te tengo que hacer una observación que se refiere a mi persona». «Dime, dime». «Nada, que el personaje del presidente lo tenía que haber hecho yo, que lo hubiera hecho mucho mejor que [Lautaro Murúa]»

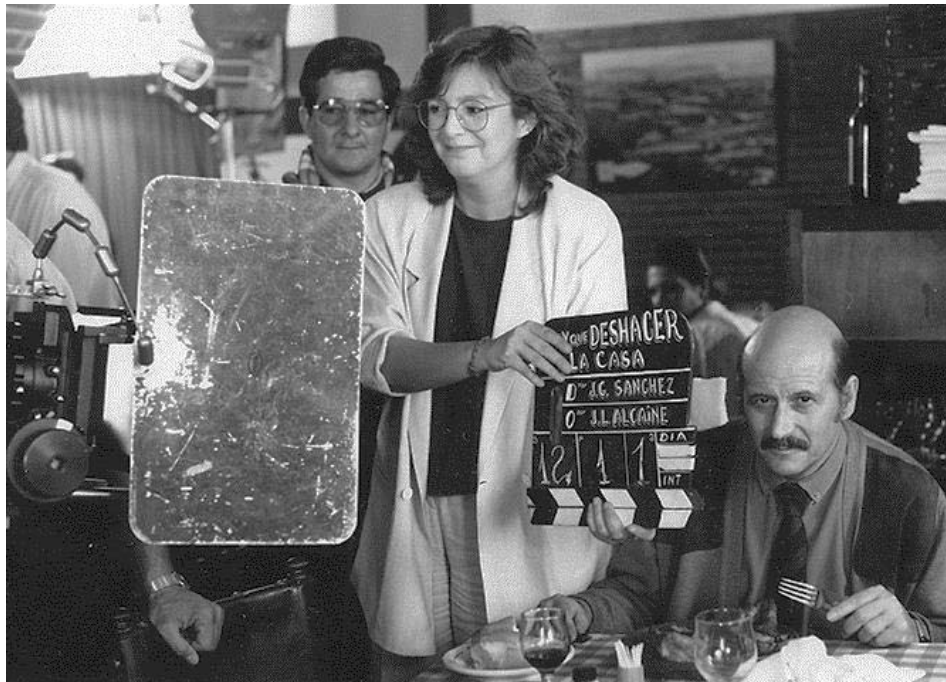


Fig. 7. Rosa León y Agustín González, en *Hay que deshacer la casa* (1986). Fuente: col. part. de García Sánchez

[JZ:] –Porque el discurso del presidente se parecía al de él

[JLGS:] –Era exactamente copiado, palabra por palabra de mi suegro, que iba mucho más lejos. Era tremendo. A una sobrina mía se lo puse un día y daba gritos, «no es posible, no es posible», porque explicaba a los pescadores de caña: «vosotros sois la base de la pirámide, entonces, subiendo por la pirámide, yo estoy arriba del todo y os veo a todos, y veo lo que hacéis y me producís risa...». Tremendo

[JZ:] –Pero sobre todo querías contar una metáfora con esa película

[JLGS:] –El cambio de España, donde un estrato de la sociedad, clase media, más o menos poderosos, funcionarios, tal... se comían las truchas podridas, es decir, se comían la legislación franquista. En ese tiempo estaban los procuradores en Cortes, tragando sardina podrida tras sardina podrida, vamos, haciendo la Constitución, lo que se llama ahora la Transición, que consistió en comerse muchas sardinas podridas. Eso es

[JZ:] –Pero lo hiciste de una manera magistral, muy coral, muy sainetesca

[JLGS:] –No, no, lo hicieron los actores, todos...



[JZ:] –¿Es verdad que había un guion, pero que casi nunca se seguía?

[JLGS:] –No, no se seguía. Se seguía la idea, y cada día los actores se inventaban cosas



Fig. 8. Metáfora de tragarse «los sapos de la Transición», en *Las truchas* (1977). Fuente: col. part. de Luis Megino

[JZ:] –*Dolores*.<sup>17</sup> Quizá te habrán dicho muchas cosas de esta peli, pero nunca lo que voy a contar, o sí, no lo sé. La primera vez que yo la vi, y mira que también me costó mucho trabajo [conseguirla], yo descubrí, vi, a mi abuela Ramona Zamudio Rentería

[JLGS:] –¿Quién?

[JZ:] –La Dolores. Hablaba como mi abuela, con el mismo tono, idéntico. Cogía las manos y planchaba el mantel, calcado. Se ponía la tía a cantar todo el rato. Cuando yo vi esa película, esa figura de «La Pasionaria» para mí desapareció, y quedó la mujer, la mujer llamada Dolores

[JLGS:] –Esa era exactamente la idea

[JZ:] –Pues lo conseguiste. Me hizo recordar a mi abuela, me ponía la carne de gallina...

[JLGS:] –Claro, pues esa era la idea. Primero, y creo que además es verdad la película, porque yo tampoco manipulé nada, es que Dolores era una Santa Teresa de Jesús, la fundadora de una orden, una seño-

---

<sup>17</sup> De 1981, con textos leídos por Paco Umbral, con canciones interpretadas por Ana Belén, Rosa León y Juanita Reina...

ra vasca, maternal, autoritaria, ¿bueno, qué te voy a contar que tú no conozcas? Ella era autoritaria, y luego al mismo tiempo una excelentísima persona. Y se trataba en esa época que acababa de llegar de desmontar... Realmente, después de la película, ¡nadie volvió a hablar mal de Dolores! Yo creo que la película cumplió su objetivo, porque la imagen que tenía la gente de Dolores era terrible, una asesina que había entrado y había asesinado a no sé quién. Al contrario, ella en su casa, durante la Guerra, metió a una orden de monjas, y todas las monjitas estaban allí en su casa. Fíjate, esa era Dolores



Fig. 9. Dolores Ibárruri, Irene Falcón y José Luis García Sánchez, rodando *Dolores* (1981). Fuente: col. part. de García Sánchez

[JZ:] –¿Y cómo nace esa película?

[JLGS:] –*Dolores* no fue encargo del PCE, fue iniciativa personal. Los que estábamos en el Colectivo de Cine de Madrid, decidimos hacerla. Se trataba de hacer una cosa sin heroísmos

[JZ:] –¿Y cómo te pones en contacto con ella, incluso grabas desde el momento que llega en el avión a España, no?

[JLGS:] –No, eso lo habían rodado... creo que los del Colectivo de Cine de Barcelona. Ahí se coge material de todos los sitios. Yo la conocí... no me acuerdo, la conocí de una manera tan natural que ni me acuerdo de cómo la conocí. La conocí en su casa yendo un día, «tal, pim, pam». Sobre todo tenía una secretaria que era Irene Falcón, que era la joya de las joyas

[JZ:] –Que sale también en la película

[JLGS:] –Sí, sí. Dolores era una mujer muy acogedora, muy matriarcal. Lo que pasa es que algunas cosas... por ejemplo, un día de rodaje que fue muy interesante, pero no metió material en la cámara Andrés [Linares], y bueno, pues se perdió, claro, [eso] en la «memoria histórica» no está

[JZ:] –Otra peli tuya, que me parece muy interesante, y que es una de las que más recuerda la gente. De hecho, creo que... anoté por aquí, recaudó 254 millones de pesetas, que es *La corte del Faraón*

[JLGS:] –Sí, esa fue muy exitosa

[JZ:] –Como la gente sabe, había sido originalmente una zarzuela de principios del siglo XX, que se siguió representando durante un huevo de años, pero llega el Régimen y la prohíbe. ¿Por qué grabas *La corte del Faraón*?

[JLGS:] –*La corte del Faraón*<sup>18</sup> es un encargo de Luis Sanz, que quería hacerla, y me sugirió para empezar que hiciera el guion con Lola Salvador. Entonces yo ya había hecho algo con Rafael [Azcona], había hecho el guion de lo que luego fue *Paso doble*, y estaba deseando trabajar con él nuevamente y se lo propuse. Y me dijo «¿pero esto de *La corte del Faraón* no es una zarzuela?». Y le dije «sí, pero podemos hacerla sobre la censura». «Coño, sí, bien». Le encantó porque era un ajuste de cuentas con la censura, y al mismo tiempo metíamos los numeritos musicales, que era

---

<sup>18</sup> De 1985, con parte del elenco mencionado en la entrevista, y retratado en la Fig. 10.

por lo que nos la había encargado Luis Sanz. Y luego le gustó mucho a la gente y ya está

[JZ:] –Y el elenco era magistral, tiene ahí a un huevo de gente. Por ejemplo, Agustín González está absolutamente sembrado, José Luis López Vázquez haciendo de la autoridad civil, Fernando Fernán Gómez, Ana Belén, Mary Carmen Ramírez, Antonio Banderas...

[JLGS:] –Sí, sí. Pues coincidió, la película sale, y sale eso



Fig. 10. Medio centenar de miembros del equipo de *La corte del Faraón* (1985). Fuente: col. part. de García Sánchez

[JZ:] –Y esta película, que aparece en los estudios de la «memoria histórica» como

una película que habla precisamente de eso, de la censura, para los estudiosos es una película de «memoria histórica», porque lo que hace es contar la censura

[JLGS:] –No, no, lo que hacemos nosotros es reírnos de la censura

[JZ:] –Que es completamente diferente, aunque se parezca [risas]

[JLGS:] –Completamente distinto

[JZ:] –*Hay que deshacer la casa*, que ya habíamos mentado antes. Era una adaptación de la obra de [Sebastián] Junyent, donde ya había actuado Amparo [Rivelles]

[JLGS:] –Sí. *La corte del Faraón* la produjo Luis Sanz, pero la produjo con Alfredo Matas de coproductor, o sea, el que ponía el dinero. Entonces quedaron muy satisfechos. Y un día, Alfredo Matas fue con su señora –su señora, o su pareja–, Amparo Soler Leal, fue a ver la obra de teatro donde Amparo Rivelles y Lola Cardona la hacían. Le gustó muchísimo a ella y, como le gustó tanto, Alfredo Matas decidió que se hiciera [la película] y poner a su chica ahí. Luis Sanz me lo propuso, yo encantado, «con Rafael, estupendo, con Rafael»

[JZ:] –Y dices que ahora la ha visto la gente y le ha gustado. Pero entonces no gustó prácticamente nada ¿no?

[JLGS:] –No, no gustó nada, seguramente porque al yo rechazarla, al torcer el morro, pues lo contagié y no hice las cosas que hay que hacer para que la elogiase. Yo no la he vuelto a ver, pero creo que hay una descompensación. En origen escribimos un guion que yo creo que era mejor de lo que ha salido, porque había una pareja de hermanas de –digamos– el reino de la cursilería, clase media, clase media altita, un poco como de Valladolid. Y nosotros le pusimos de contrapeso una criada y su hermano, que era completamente gay, que hacían de pareja de la clase baja. Y entonces iban viviendo las experiencias –digamos– desde los dos puntos de vista. Pero ahora tal como está, las criadas son dos gays, y en el original era muchísimo más rico –creo yo– que como está ahora. Como está ahora es un poco de chiste todo

[JZ:] –Luego vino la trilogía dedicada a Valle-Inclán: *Divinas palabras*, *Tirano Banderas* unos años después, y *Esperpentos*. ¿Por qué Valle-Inclán? ¿Tú crees que Valle-



Inclán era también un tío que solía retratar otras épocas, y por lo tanto hablar de él es hablar también de «memoria histórica»?

[JLGS:] –Valle-Inclán es pura «memoria literaria», es una memoria cojonuda. ¡Es un autor de putísima madre! Vamos a ver, Valle-Inclán es una enfermedad [...]. Para mí Valle es, sin duda, el mejor dramaturgo de la historia de la literatura universal. Desde luego, como escritor es –quizá ya teníamos que ponernos así– como Cervantes, vamos, es de una grandeza acojonante, porque es un hombre que evolucionó a lo largo de su vida a base de la pluma. Es decir, la pluma le llevó de ser un escritor modernista en busca de un estilo, y más o menos amanerado a la francesa, le llevó a ser el autor de la literatura ibérica más brutal, y además inventada por él, que fue el «esperpento». Y eso, todo eso, lo hizo con la mano derecha, porque la izquierda no le funcionaba. Ese fabuloso escritor, fabuloso, yo le descubrí cuando tenía entre 14 y 15... 13 años quizá. Yo iba en tranvía al colegio, yo vivía en Reina Victoria y tenía que ir hasta el Paseo de Extremadura, y me acostumbré a comprar para el recorrido ese, libros de la En-

ciclopedia Pulga, que eran unos libritos  
pequeñitos

[JZ:] –Amarillos, ¿no?

[JLGS:] –Amarillos, sí. Compré un día uno  
que se llamaba *Cartel de feria*, o *Cartel de  
ferias*, de don Ramón del Valle Inclán, en-  
tonces lo abrí en el tranvía y leí lo primero  
que ponía, decía:

¡Solana ya no es Solana,  
que es segundo Guasintón!  
¡Tie recreo y toa la hostia  
de una culta población!

[JLGS:] –Y aquello me deslumbró. Vivíamos  
en la época de la censura más feroz y lo de  
«toa la hostia» me tocó, me fascinó. Y ya  
empecé a leerlo, poco a poco, uno detrás  
de otro, y me infecté de valleinclanismo.  
Entonces, Valle-Inclán, desde el punto de  
vista del cine... Bardem había hecho de  
Valle *Las sonatas*, que las pegó de mala  
manera, y después escribió un artículo  
diciendo, en una revista de aquellas, *Foto-  
gramas* u *Objetivo*, la que fuera, escribió  
que Valle-Inclán era «gafe» para el cine,  
que es de las cabronadas más grandes que  
se puede hacer con un escritor. Además  
de eso, los derechos de autor de Valle es-  
taban atomizados, porque Valle que era

un cachondo y un tío cojonudo, a los hijos –según se portaban– les daba y les quitaba un trozo. «Pues para ti el 5% de tal, pues te lo quito, pues tal». Estaban atomizados los derechos, y Carlos Valle-Inclán empezó a recogerlos, consiguió que sus hermanos le fueran cediendo la posibilidad, y al final los acabó consiguiendo. Pero por el camino era difícilísimo conseguir los derechos para hacer una cosa de Valle. Entonces, con ese antecedente mío de *Cartel de ferias* y de mi afición, un día apareció Gutiérrez Maeso, me llamó, no sé por qué, un poco ya de descarte, buscando –yo sería el cuarto de la fila, o el que fuera–, y me ofreció hacer *Divinas palabras*.<sup>19</sup> Y yo le dije, «claro, no puedo decir que no, claro que sí, sí». Y me dijo, «mira, aquí tienes el guion», y me dio un guion... que lo conservo, porque a lo mejor algún día se lo tengo que enseñar a alguien. El guion era...

[JZ:] –Infumable

---

<sup>19</sup> De 1987, con Ana Belén, Imanol Arias, Paco Rabal, Juan Echanove, Esperanza Roy...



Fig. 11. Víctor Manuel, José Luis García Sánchez y Paco Rabal, en la grabación de *Divinas palabras* (1987). Fuente: col. part. de García Sánchez

[JLGS:] –Peor que infumable, el guion era ofensivo. El guion era del crítico del ABC, bueno, ay... es igual, lo conservo. Consistía en... estábamos en plena Transición, y a él lo que le gustaba mucho era que salía una actriz en pelotas. Y entonces, para que saliera Ana Belén en pelotas, me llama a mí

[JZ:] –¿Ya eras amigo de Ana?

[JLGS:] –Muy, muy amigo, de toda la vida. Y le digo [a Ana], «yo te prometo que no haya nadie cuando lo hagas». «¿Cómo va a ser eso?». «Bueno, la menor cantidad de gente posible». «Bueno, pues muy bien». Me dijo que sí, y cogí el guion, que era una colección de saltimbanquis que andaban por «as corredeiras» de Galicia, en pelotas, gritando, cantando y haciendo el gilipollas...

[JZ:] –O sea, una película más «de destape»

[JLGS:] –¡Una película «de destape»! Entonces yo cogí y le dije: «mira, esto no». «Ya, pues haz tú el guion», y lo que cogí fue la obra de teatro de Austral, y con la obra de Espasa-Calpe [bajo el brazo] empezamos a hacer la película. Pero ya Gutiérrez Maeso se había arruinado, y conseguí que la hiciera Víctor Manuel. ¿Y có-

mo era la escena del desnudo? Como la escena del desnudo es en la puerta de la iglesia, con Paco Rabal, que tiene que estar por fuerza porque está en la escena, y una actriz gallega, porque la actriz gallega protestó diciendo que [cómo] no iba a haber ningún gallego en esa escena –se llamaba Dorotea Bárcena, ¿y por qué me acuerdo de Dorotea Bárcena y no me acuerdo del autor del guion? [risas mutuas]–. Y estuvo exclusivamente esa gente, no hubo ni operador. Con una sábana lo acotamos todo, el cuadro, y lo rodamos y ya está, y ya poca cosa más hay que contar de la película. La llevamos por ahí a algún festival, y la película no fue mal de resultados económicos, fue aceptable, con lo cual quitábamos un sambenito que tenía don Ramón, eso que decían de que era «gafe». Pero en el mundo no están preparados para ver a Valle

[JZ:] –¿Y *Tirano*?<sup>20</sup>

[JLGS:] –Cuando terminamos de hacer *Divinas palabras*, Víctor dijo «ahora vamos a hacer *Tirano Banderas*». «¡Cojonudo!». «Y para conseguirla hacer bien, vamos a conseguir coproducción con Europa, y vamos

---

<sup>20</sup> De 1993.

a buscar para que haga de embajador a un actor francés –el más famoso de entonces, no me acuerdo ahora–; y para hacer de Tirano cogemos a Gian Maria Volonté, sin la menor duda». Y nos cogimos el coche y nos fuimos a ver a Gian Maria Volonté

[JZ:] –¿Hasta Italia?

[JLGS:] –Sí. «¿*Tirano Banderas*? Yo esto no lo quiero hacer. Explíquenme. ¿Esto es un *western*?». «No, no, esto no es un *western*, esto es...», y le conté lo mismo que te acabo de contar a ti, «el mejor escritor de...». «Bueno, la hago si no tengo que coger un rifle». «No tienes que coger un rifle». Nos fuimos, quedó infectado de Valle Inclán, y por la razón que fuera se fue retrasando la película, y el contrato que había firmado Víctor con Gian Maria Volonté se fue a la mierda. ¡Fatal! Pero al cabo de un tiempo se volvió a poner en marcha, y llamé a Gian Maria Volonté por teléfono y le dije: «hombre, Gian Maria, yo me volvería loco que lo hicieras, pero es que no hay dinero». «No me importa, voy», y se presentó en Madrid, «no me importa el dinero, ni el nada, lo único que te tengo que decir es que tengo cáncer y estoy cerca de morir». Entonces Gian Maria todos los días, cuando rodábamos en Cuba, me decía «rápido,

rápido, que esto se va». Fue una delicia trabajar con él, y con los demás: [Ignacio] López Tarso, maravilloso; Patricio Contreras, buenísimo; en fin, un reparto en el que también estaban Ana Belén, Juan Diego...

[JZ:] –Gurruchaga también, ¿no?

[JLGS:] –Sí, a Gurruchaga le dimos el papel que le íbamos a dar al actor francés, Luigi... No me acuerdo.<sup>21</sup> Fuimos a verle y me dijo que sí, que lo hacía encantado. Y ya está

[JZ:] –Oye, esa la produjo...

[JLGS:] –Víctor

[JZ:] –¿Pero no la distribuye Mercury?

[JLGS:] –Lo que pasa es que Víctor se descapitalizó a mitad de la película y se la pasó a Andrés [Vicente Gómez] y a [Enrique] Cerezo

[JZ:] –¿Y te gustó?

[JLGS:] –Yo creo que sí, que fue bastante bien. Funcionó en América estupenda-

---

<sup>21</sup> Se refería a Michel Piccoli.



mente. A mí me gusta y, sobre todo, me recuerda a Gian Maria Volonté, que cuando decís «¿qué queda?», queda Gian Maria Volonté. Habíamos terminado la película hacia muy poco, la habíamos puesto en Valladolid, le habían dado la «semilla de oro» a Volonté, y Volonté vino desde Italia prácticamente moribundo, y murió como 15 días después. Yo estaba en casa cuando me llamaron y me dijeron: «buenas tardes, le llamamos de parte del Ayuntamiento de... –ya no me acuerdo cómo se llamaba el pueblo–, queda usted invitado –una invitación para dos personas– al funeral de Gian Maria Volonté, que ha muerto». Ni lo discutí, naturalmente me puse en contacto, fui con Rosa, con mi mujer, fuimos los dos. Y el funeral consistió... primero, nos llevaron a dormir a la casa de Gian Maria, lo había diseñado él todo, había [dispuesto] cómo tenía que ser. A la mañana siguiente, en el homenaje, en el funeral, fuimos al ayuntamiento del pueblo, Velletri, y allí proyectaban la película como acto del funeral. Y a mí me produjo una emoción fuera de lo común

[JZ:] –Hay una cosa curiosa que sí se refleja en esa película, y es que no ha cambiado nada, no ha cambiado el tema de la corrupción, del «*esperpento*» del poder con

ese dictador, el embajador disparatado, el bufón pelota... y eso retrata a la sociedad española, y poco ha cambiado, con los políticos de pacotilla que tenemos ¿no?

[JLGS:] –Sí, sí señor, claro

[JZ:] –¿*Esperpentos*?

[JLGS:] –Los *Esperpentos*<sup>22</sup> son dos cosas, son una serie de televisión de tres películas de una hora, y de una película de hora y media. Y son exactamente iguales, lo que pasa es que en dos formatos distintos. Son más bonitas la serie, como es lógico. Y eso lo produjo Juan Gona

[JZ:] –Sí, él me regaló el DVD. Y son tres historias, ¿no?

[JLGS:] –Sí, son tres historias, como son los *Esperpentos: Martes de carnaval, La hija del capitán, y Los cuernos de don Friolera*

[JZ:] –Y ya que estamos con el «esperpento» ¿Lo inventó él, lo descubrió o sólo retrato al ser español?

---

<sup>22</sup> De 2008, con la interpretación de Jesús Franco y Julio Diamante, y con varios papeles representados por Galiardo y Juan Diego, entre otros.

[JLGS:] –No, lo inventó él. Es por la vía ideológica. Él, como profundo conocedor del teatro, se va acercando por la vía del sainete. Te lo puedo demostrar. Valle tiene un compromiso con la realidad creciente. Él primero quería ser un escritor finísimo, de pluma; fue a América y había entrado en contacto con el modernismo francés, y viene toda esa primera parte de *Las sonatas*. Pero a medida que empieza a tocar con la realidad española, se va encontrando con que para eso no le vale la literatura francesa. Y fíjate, ¿cómo se podría contar desde el punto de vista del modernismo? Imposible. Había que inventar una manera de contar, y contar cómo se cuenta eso. Entonces, ¿cómo iba a hacerlo? ¿Desde el punto de vista de la cursilería española dominante, que es lo que destroza los sainetes? o ¿desde el punto de vista de una visión dogmática de la realidad, que hace que todo tenga que tener un final –para entendernos– moralista? Pues no, él prefiere el fundamento «inmoralista». Ese es el «esperpento». El «esperpento» es el sainete elevado al cubo

[JZ:] –Una cosa muy española que quizá no tenga parangón ¿no?

[JLGS:] –Sí. Pero hay una rama, que se produce en cine, que sí que tiene equivalencia, que es el cine italiano de la posguerra, que viene por la vía napolitana...

[JZ:] –Como esas primeras películas neorrealistas de Rafael [Azcona] y [Marco] Ferreri, que también están en Berlanga, por ejemplo

[JLGS:] –Eso es, eso es

[JZ:] –*Paso doble*,<sup>23</sup> que fue tu primera colaboración con Rafael, aunque se rodó después

[JLGS:] –Sí, porque en origen lo hicimos con una familia de extremeños que ocupaban el Louvre, entonces nos divertía más, aunque al mismo tiempo había un chovinismo primario. Y estaba en posibilidades de hacerse, pero ya sabes que las coproducciones lo que más hacen es retrasar los proyectos, y era un coñazo. Y de repente, años después, con el tratamiento aquel nos ofrecieron hacerla, y quien dice «Louvre» dice «un palacio de Córdoba». Es la historia de unos ocupas que son humildes, simpáticos, generosos, y que no les

---

<sup>23</sup> De 1988, con Fernando Rey, Juan Diego, Antonio Resines... *vid.* Fig. 12.

puede dar bola el dueño del edificio, porque el dueño del edificio es clase alta. Ese choque es lo que cuenta la película. No cuenta más. Es la ocupación de un museo, con la valoración de lo que quiere decir el arte, etc.



Fig. 12. Equipo artístico de *Paso doble* (1988).  
Fuente: col. part. de García Sánchez

[JZ:] – Y ya que has hablado de Rafael, ¿cómo conoces a Rafael?

[JLGS:] –Ahora hace diez años que se murió

[JZ:] –Es verdad, la semana pasada, o así, ¿no?

[JLGS:] –Sí, la semana pasada, el día 8 o 18 de marzo, no me acuerdo, hace unos días. A Rafael yo le conocía y le admiraba de lo mismo de todo el mundo, de que era un guionista tal... Pero el que me puso en contacto con él fue Roberto Bodegas, que había hecho algo con Rafael, ya no me acuerdo qué, pues no me suena que Roberto Bodegas dirigiera una película con guion de Rafael, pero bueno... estuvo trabajando con él no sé por qué, ni cómo, y me lo presentó porque queríamos hacer lo que luego fue *Paso doble*, y a partir de eso ya empezamos a charlar entre nosotros

[JZ:] –¿Y qué significa Rafael para la sociedad española?

[JLGS:] –Para el que no lo sepa, Rafael es el narrador que configuró todo el cine español. O sea, configuró a Berlanga, a Bardem, conmigo, a un montón de gente ya de mi generación que trabajó con él... Rafael tenía varios principios fundamentales, por ejemplo, «no se puede empezar a escribir una historia sin tener el final», esto es, que debes tener la perspectiva ideológica de a dónde vas. Fundamental. Era un hombre que amaba la vida, o sea, no la quería convertir nunca en una pelí-

cula, al revés, [quería] que las películas se llenasen de vida

[JZ:] –Oye, y estaba yo pensando, mientras me lo contabas, ¿qué significó para ti, dirías que Rafael fue tu mejor amigo?

[JLGS:] –Sí, sí, pero lo que pasa es que fue mi mejor maestro. No me atrevo a decir la palabra amigo, que lo fue también, pero la palabra amigo de alguna manera implica un cierto tono de camaradería y de experiencias coetáneas ¿verdad? En ese sentido, Rafael era un maestro. Lo que pasa es que luego también descendía y era un extraordinario camarada

[JZ:] –¿No era mucho mayor que tú, no?

[JLGS:] –Sí, él ahora tendría 90, murió con 80

[JZ:] –¿Tantos? No lo parecía. Era muy jovial, muy divertido ¿no?

[JLGS:] –Se cuidaba mucho y estaba muy fresco. Sobre todo era el gozo de vivir. Hay una escena de una película, *Suspiros de España (y Portugal)*, donde un cura que está punto de morir, mira un paisaje y dice: «la vida qué esplendor». Es literatura

alemana, pero es verdad. «La vida qué esplendor», ese era Rafael. Bueno, eso y mucho más, sobre él te podría dar material para hablar 10 horas...

[JZ:] –*El vuelo de la Paloma*

[JLGS:] –*El vuelo de la Paloma*<sup>24</sup> es una película que me gusta mucho, mucho, sobre todo porque es una huérfana, porque no le hizo caso nadie en su tiempo. Y tiene una característica, que está hecha durante la «huelga general» que se le hizo...

[JZ:] –Al PSOE

[JLGS:] –A Felipe González, y ahí hay varios personajes muy curiosos: los socialistas utópicos, que son los viejos que están en el sótano; están los huelguistas, que son huelguistas [reales], van sin trampa ni cartón; los inmigrantes, también los hay; y en medio de eso una pequeña anécdota a lo *Madame Bovary*, que yo creo que funciona muy bien. *El vuelo de la Paloma* es, vamos a ver, por un lado argumentalmente, y por otro lado climáticamente. Argumentalmente es una *Eugenia Grandet* de barrio; y ambientalmente es la historia de

---

<sup>24</sup> De 1988, vid. nota 1.



cómo se fraguan las historias en la televisión para la televisión, y en tercer lugar es el retrato del momento histórico donde se hace la película, esa huelga general contra el PSOE



Fig. 13. Ana Belén y José Sacristán en *El vuelo de la Paloma* (1988).  
Fuente: col. part. de García Sánchez

[JZ:] –Que de hecho, no sé si es el bueno de [Luis] Pérezagua –ahora mismo no me acuerdo, porque hace mucho que la vi- que llega hablando de la huelga, y habla de Fernando

[JLGS:] –Ah, sí, pero lo dice uno que está arriba, [Juan Luis] Galiardo, que está subido a una escalera, y cuando oye lo de

la huelga le dicen «tú, baja aquí», y él responde «¿qué dice Fernán Gómez?»...

[JZ:] –Porque Fernando tardó en significarse, pero parece que su significación fue muy importante. Y ya que tocamos a Fernando, que además estuvo en *La corte del Faraón*, hubo otro proyecto común que fue el *Lazarillo de Tormes*. ¿Cómo fue?

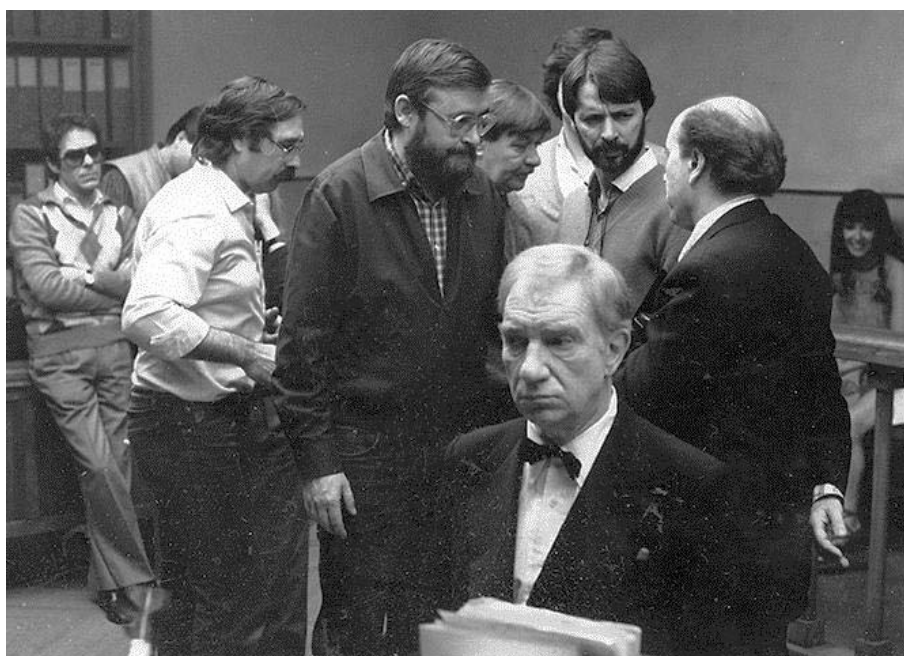


Fig. 14. Fernando Fernán Gómez, José Luis García Sánchez, José Luis López Vázquez, et al., rodando *La corte del Faraón* (1985).

Fuente: col. part. de García Sánchez

[JLGS:] –Es que *Lazarillo de Tormes*<sup>25</sup> la estaba dirigiendo Fernando. ¿Hoy es un martes, no? Pues yo estaba un viernes en casa, y sonó el teléfono y me dice Andrés [Vicente Gómez]: «¿qué tienes que hacer el lunes?». Le digo, «pues en principio nada, tengo que ir a no sé qué». «No, no, tienes que ir a rodar a tal sitio, que Fernando está malo y hemos decidido que sigas tú». Fui a ver a Fernando y él estaba encantado, Fernando era un tipo cojonudo...

[JZ:] –Ya lo creo, aunque la gente se quedó con aquel famoso «A la mierda». ¿*La noche más larga*?

[JLGS:] –*La noche más larga*,<sup>26</sup> esta era una película que acariciaba mucho Andrés Vicente Gómez, porque viene de un deseo de su pareja entonces, Carmen Rico Godoy, que estaba especialmente «enconñada» con hacer una película de los últimos fusilamientos del Franquismo. Se pasó su tiempo natural, se pasó el tiempo natural de los fusilamientos

---

<sup>25</sup> De 2000, con Rafael Álvarez «el brujo», Karra Elejalde, Beatriz Rico, Vicente Alexandre, Galiardo, Agustín González...

<sup>26</sup> De 1991.

[JZ:] –Claro, porque ésta es de los primeros noventa

[JLGS:] –Claro, ya está un poco alejado. Entonces había que hacer algo, esto lo hice con Manolo [Gutiérrez Aragón], y lo que hicimos fue, de alguna manera, la historia del juicio, o sea, la historia que corresponde más a la época en la que se hizo. La historia del proceso contra los chicos que estaban, y con atención especial a los últimos fusilados. O sea, contar la historia de los abogados haciendo interrogatorios, hablando y contando cómo fue los últimos momentos

[JZ:] –¿Y por qué decidisteis basaros en el libro del esposo de Ágatha [Ruiz de la Prada], joder, cómo se llama... de Pedro J. [Ramírez]?

[JLGS:] –Sí, sí, joder, te lo estoy pegando [risas]. Porque era un encargo, porque ya venía así

[JZ:] –Oye, y no sé si eso me lo contaste una vez. El tema de *Al alba*, al que todo el mundo atribuye –aunque yo no sé si le he escuchado decir al propio [Luis Eduardo] Aute que era una «historia de amor»– el significado de esto. Pero yo no sé cuál es

tu versión, porque al final en la peli no la canta él, sino Rosa, ¿no?

[JLGS:] –No, no, Rosa no la canta

[JZ:] –¿No? Sí, coño, si yo creo que es en una escena final, en un templete de una manifestación...

[JLGS:] –Sí, pero no es *Al alba*. No dio permiso Aute. No sé por qué, pero no quiso. Vamos a ver. Ahora yo te cuento la versión, que no es que la sepa, es que voy ante notario. 1974, por ejemplo, Rosa llega un día a casa, y dice: «mira que canción tan bonita de Aute». Ya había grabado *Las cuatro y diez*, y grabó ésta. Y ésta era eso: «al alba, al alba, al alba, al alba». Al presentar la letra, al irla presentando, Rosa «aprovechaba que el Pisuerga pasa por Valladolid», y aprovechaba para decir «*Al alba*, dedicada a los compañeros...». Y luego, durante un tiempo, Aute también decía eso. Pero era una canción de amor, o de lo que fuere

[JZ:] –O sea, que la que le dio el significado fue Rosa

[JLGS:] –Sí, claro

[JZ:] –Ella fue la «culpable» de que se convirtiese en un himno para los rojos

[JLGS:] –Sí, exactamente. Bueno, pues eso...

[JZ:] –¿*Suspiros de España*?

[JLGS:] –Y Portugal. *Suspiros de España (y Portugal)*,<sup>27</sup> que está dedicada a... ¡no me lo puedo creer, no me lo puedo creer!

[JZ:] –¿A Saramago?

[JLGS:] –A Saramago, joder, se me va, veo la cara, las veces que he estado con él en su casa y tal, pero se te va el nombre. A Saramago. Tuve el atrevimiento de dedicársela, y luego se la enseñé ya dedicada y estaba feliz

[JZ:] –¿Se la enseñaste en su casa?

[JLGS:] –Se la enseñé... un híbrido, se la enseñé en Lanzarote, donde él vivía. Yo fui a Lanzarote a dar una charla, y me llevé la copia, la pusimos allí y le gustó mucho. Primero, Portugal tenía que estar unida a España, por cojones. Es de sentido común

---

<sup>27</sup> De 1995, con Echanove, Galiardo, Rosa María Sardá, Neus Asensi, María Galiana...

[JZ:] –Muchos de ellos se creen ibéricos

[JLGS:] –Pero claro. Yo cuando fui en la Transición, porque fui a Portugal a hacer cosas de esas de la Junta Democrática o de lo que fuera, me encontré con que la «izquierda» portuguesa quería unirse en una cosa que se llamaba la URSI, Unión de Repúblicas Socialistas Ibéricas. Por otro lado, yo fui a Portugal por primera vez cuando salí de España, en el colegio. Estudiamos en preuniversitario «Portugal» como asignatura, y al volver me quedó una impresión... como si fuera una España civilizada, como una España educada, de gente educada, fina y tal. Al mismo tiempo, no se emborrachaban, y nosotros yendo allí a emborracharnos, más todavía. Era una maravilla. Y eso, al decir «¿cómo llamamos a la película?, coño, pues la película la llamamos *Suspiros de España*», y le añadimos y *Portugal*. E hicimos el recorrido de los frailes, porque es la historia de dos frailes que se salen de frailes y se van a la vida civil, y van recorriendo el camino de sus vidas, buscando el origen. Y eso es la película, que pasa por que uno es hijo de un terrateniente que tiene 40 o 50 hijos, todos los de la comarca son suyos

[JZ:] –Sí, porque [Juan] Echanove tiene una especie de gemelo, ¿no? Hace mucho que la vi

[JLGS:] –No, no, todos son iguales, son Echanove



Fig. 15. Juan Luis Galiardo y José Luis García Sánchez (1997).  
Fuente: col. part. de García Sánchez

[JZ:] –*Siempre hay un camino a la derecha*

[JLGS:] –*Siempre hay un camino a la derecha*<sup>28</sup> es la continuación de ésta, que es eso [mismo] llevado a la televisión. Entonces, le hacen un programa de su vida, contando lo que le había pasado a estos dos

---

<sup>28</sup> De 1997.



ciudadanos, en Portugal y eso, sus andanzas...

[JZ:] –*Adiós con el corazón*

[JLGS:] –Y *Adiós con el corazón*<sup>29</sup> es la historia de Galiardo ya solo, porque el otro se ha colocado en el ayuntamiento, y digamos que es la despedida de un galán. Y ya está, ¿ya no hay más, no?

[JZ:] –Sí, nos quedan unas cuantas, pero ya acabamos, ya hace hambre... A ver, *El seductor*, ¿ahí no sale la tía Amaia [Uranga] en un plano en una mesa cantando? ¿Es esa?

[JLGS:] –Me parece que sí. *El seductor*<sup>30</sup> es un encargo de Maeso, no, perdóname, de Masó, de Pedro Masó, que tenía unos cuantos guiones hechos por él. Yo cuando lo leí, le dije: «me parece muy bien, pero este guion es corto». «No, no, tú hazlo». Lo hice y quedó corto, porque es un capítulo de una... y está alargado innecesariamente, con lo cual te digo lo mismo de la otra que te he dicho, que no me gusta

---

<sup>29</sup> De 2000.

<sup>30</sup> De 1995, con María Barranco, Antonio Hortelano, Quique San Francisco, María Galiana...

[JZ:] –Es que esa no la he visto, sólo un cachito en *Cine de Barrio*. ¿*La marcha verde*?, parece evidente, pero los jóvenes de ahora no saben qué puñetas fue

[JLGS:] –*La marcha verde*<sup>31</sup> es la primera de una serie que íbamos a haber hecho Rafael y yo, y que tenemos pergeñado, y creo que incluso escrito, por lo menos el tratamiento de la segunda y de la tercera, y queríamos hacer los episodios contemporáneos de España. La primera *La marcha verde*, la segunda era...

[JZ:] –La Transición

[JLGS:] –No, sí, sí, la Transición, pero como *La revoltosa*. Y la tercera no me acuerdo. Pero era contar historias con músicas populares

[JZ:] –No sabía que tenías eso, esa trilogía

[JLGS:] –No, trilogía no, iban a ser 12...

[JZ:] –¿Tantas?

[JLGS:] –La segunda era, tendría yo que mirar en mis papeles, la segunda es el PSOE

---

<sup>31</sup> De 2001.

viviendo todos en un barrio pequeño, todos juntos, y era con Felipe González. «Hay Felipe de mi vida» es *La revoltosa* ¿no?

[JZ:] –Sí, sí

[JLGS:] –Pues es esa, *La revoltosa*. «Ay Felipe de mi vida», todos los del PSOE buscando trabajo, moviéndose a ver cómo se colocan. «Daos prisa que éste está delicado». Y bueno, la tercera era... otra zarzuela, pero eso lo teníamos menos elaborado. Pero esta de *La revoltosa* empezaba con ese actor que hacía... con mi amigo vasco...

[JZ:] –¿Con Karra Elejalde, quién?

[JLGS:] –No, no, ese que has dicho tú hace un momento, el que trabajaba en *Tirano Banderas*...

[JZ:] –¿Javier Gurruchaga?

[JLGS:] –Sí, coño, Gurruchaga. Empezaba con Gurruchaga vestido de cura, que llegaba a la iglesia, y no había nadie en la iglesia y cantaba *Hace tiempo que vengo al taller*, mientras comulga. Era muy divertida. Y luego la siguiente era todos los del

PSOE que estaban en la anterior, viviendo en una urbanización de categoría

[JZ:] –Ya de señoritos...

[JLGS:] –Sí, eso. Y luego también preparamos otra que se llamaba *Que con el alma no puedo*, que era Echanove por Cuba, buscando los rastros del protagonista de *Adiós con el corazón*, de Galiardo. Iba Echanove por los sitios e iban contándole hazañas. Y ya después de eso sólo hice con *Rafael María querida*, creo

[JZ:] –Sí, que es la última de la que vamos a hablar

[JLGS:] –*María querida*.<sup>32</sup> Para que la gente sepa quién era Rafael Azcona, se leyó casi todas las obras de María Zambrano, y aguantó las enormes ganas que tenía de reírse de ella, y quedó un elogio, sin ninguna duda

[JZ:] –¿Y qué pretendíais con esa peli?

[JLGS:] –No, no, fue un encargo de la Junta de Andalucía. María era una extraordinaria pensadora y por qué no vas a ponerlo.

---

<sup>32</sup> De 2004, con Pilar Bardem y María Botto en los papeles principales.

Mismo mecanismo que *Dolores*. Con *Dolores* tampoco hicimos risas. Sí se podía, pero nos aguantábamos. ¿Y los muertos no se tocan, nene, eso ya está clarísimo?

[JZ:] –¿Eso es póstumo? A Rafael, digo

[JLGS:] –Eso es a Rafael, la dedicatoria a Rafael, de una película de su época, por eso la hicimos en blanco y negro, para que cuadrara con *El cochecito* y *El pisito*

[JZ:] –¡Cojonudo! Oye, como es un palizón el que te estoy dando, ya nos vamos a comer ¿no?

[JLGS:] –Sí, sí, ya está todo ¿no?

[JZ:] –Y más. A comer... gracias Pepe

[JLGS:] –¡A la orden!

### 3. Referencias

BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor (2017): «[""]Los girasoles ciegos[""] (2008), de José Luis Cuerda, memoria y silencio en el primer franquismo». pp. 97-112. En *Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: estudios y perspectivas* / María Marcos Ramos, ed.; Esther Gambi Jiménez

nez, coord. [Salamanca: Centro de Estudios Brasileños: Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués]. ISBN: 978-84-697-3695-1.

----- (2016): «Memoria de la II República en el cine: ¿pórtico de la guerra civil, periodo trágico o fallida experiencia democrática?», *Cuadernos republicanos*, no. 91, pp. 35-78. ISSN 1131-7744.

----- (2016b): «[""]Tata mía[""] (1986) o el espíritu de la Transición», *Aportes: revista de historia contemporánea*, año 31, no. 91, vol. 2, pp. 215-247. ISSN 0213-5868.

----- (2012): «Cine, represión y memoria histórica». pp. 1-20. En *No es país para jóvenes: actas del III encuentro de jóvenes investigadores de la AHC* / Alejandra Ibarra Aguirregabiria, coord. [Bilbao: Universidad del País Vasco: Instituto Valentín Foronda]. Recurso electrónico en CD, con textos completos disponibles en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=558989>>. ISBN 978-849860-636-2.

----- (2012b): «"Las 13 rosas" (2007): el cine como reconstructor de memoria», *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 89, no. 7-8, pp. 9-21. ISSN 1475-3820.

----- (2011): «II República, cine y memoria histórica», *Cuadernos republicanos*, no. 75, pp. 119-130. ISSN 1131-7744.

----- (2010): «Escuela y II República: la importancia del cine en la encarnación de los valores democráticos», *Clío: history and history teaching*, no. 36, pp. 1-11. ISSN: 1139-6237.

----- (2008b): «¡Nada de olvidar! el cine y la memoria histórica», *Quaderns de cine*, no. 3, pp. 7-14. ISSN 1888-4571.

----- (2008): «"El viaje de Carol" (2002): la Guerra Civil en un pueblo castellano», *Alcores: revista de historia contemporánea*, no. 6, pp. 253-272. ISSN 1886-8770.

----- (2006): «Pensar la historia desde el cine», *Entelequia: revista interdisciplinar*, no. 1, primavera, pp. 99-107. ISSN: 1885-6985.

----- (2005): «["]Mi hija Hildegart["] (1977): el cine como metáfora al servicio de la Transición». pp. 451-459. En *La transició de la dictadura franquista a la democràcia: actes del congrès: Barcelona, 20, 21 i 22 d'octubre de 2005*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona: Centre d'Estudis sobre les Epòques Franquista i Democràtica. ISBN 84-609-7397-2.

----- (2004): «["]La hora de los valientes["] (1998), de Antonio Mercero, como reflexión histórica sobre la Guerra Civil»,

*Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca*, no. 21, pp. 91-123. ISSN 1131-5350.

CAPARRÓS LERA, José María (1992): *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos. 446 p. (Palabra plástica; 16). ISBN 84-7658-312-5.

FERRO, Marc ([2008]): *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal. 163 p. (Akal/Cine). ISBN 978-84-460-2528-3.

----- (1995): *Historia contemporánea y cine / prólogo de J. M. Caparrós Lera*. Barcelona: Ariel. 238 p. ISBN 84-344-6577-9.

GALÁN, Diego (2016): «El agitador imparable», *El país*, 4 de enero, También disponible en: <[https://elpais.com/cultura/2016/01/03/actualidad/1451831852\\_501945.html](https://elpais.com/cultura/2016/01/03/actualidad/1451831852_501945.html)>.

----- (2003): «La risa como liberación», *El país*, 31 de enero, También disponible en: <[https://elpais.com/diario/2003/01/31/cine/1043967606\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/01/31/cine/1043967606_850215.html)>.

KRACAUER, Siegfried (1995): *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós Ibérica. 350 p. (Paidós Comunicación; 73). ISBN 84-7509-336-1.

*Los derechos humanos en el cine español* (2017): Juan Antonio Gómez García, ed.



Madrid: Dikynson. 424 p. ISBN 978-84-9148-330-4.

*Revisioning history: film and the construction of a new past* (1995): Edited by Robert A. Rosenstone. Princeton: Princeton University Press. 264 p. ISBN 0-691-08629-X.

ROSENSTONE, Robert A. (2014): *La historia en el cine: el cine sobre la historia*. Madrid: Rialp. 285 p. (Libros de cine). ISBN 978-84-321-4403-5.

----- (1997): *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel. 187 p. (Ariel historia). ISBN 84-344-6593-0.

SÁNCHEZ RECIO, Glicerio (2016): «Historiografía de la dictadura franquista en la actualidad», *Con-Ciencia Social*, no. 20, pp. 135-141. ISSN 1697-3127. ISBN 978-84-96723-50-4.

SORLIN, Pierre (1992): *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica. 264 p. (Obras de sociología). ISBN 968-16-1839-4.

*Trayectorias, ciclos y miradas del cine español (1982-1998)* (2017): José Luis Sánchez Noriega, ed. Barcelona: Laertes. 509 p. ISBN 978-84-16783-27-4.

VICENT, Manuel (2017): «No te muerdas la lengua, camarada», *El país*, 18 de julio.

También disponible en: <[https://elpais.com/cultura/2017/07/16/actualidad/1500218501\\_895225.html](https://elpais.com/cultura/2017/07/16/actualidad/1500218501_895225.html)>.